



HISTORIA

La ciudad de la melancolía: Sobre el origen de la imagen romántica de Toledo

José Pedro Muñoz Herrera *

Buscar el origen de la imagen romántica de Toledo es tratar de definir las magnitudes estéticas que caracterizaron su posición en el universo mental del viaje. Podremos considerar la realidad topográfica, atmosférica, e histórica —y por tanto humana y artística— de la ciudad como un ineludible punto de referencia, pero su traducción en una imagen, proyección mental, efectuada por la mal llamada generación romántica, habrá de ser decodificada a la luz de las categorías estéticas de lo Bello, lo Pintoresco y lo Sublime. Decimos *mal llamada generación romántica*, por cuanto aun siendo indudable que se pueden hacer acotaciones temporales que demuestran una especial densidad de respuestas a la pregunta *¿cuándo se encuentra Toledo configurada como referencia romántica?*, ésta lo fue sobre materiales más largamente elaborados, que por una *action d'éclat* generacional. Es posible desde luego reparar en un período que dando comienzo al regreso, cargados de recuerdos y de obras de arte, de los militares franceses y británicos de la Guerra Peninsular, fraguaría a la publicación de sus sugestivos relatos e imaginativas visiones, alimento de un movimiento que en las décadas que median entre 1820 y 1850, tendría en España una ventana abierta para la confirmación de los anhelos previamente creados. Ello es un fenómeno ampliamente reconocido, así como la tardía incorporación a él de una respuesta interior, acallada por la situación política española en un primer momento, y demasiado dependiente cuando ya comenzaba a despuntar, de las formas de atención externas.

Mas desde el punto de vista lexicográfico y de las ideas estéticas, la caracterización de Toledo como imagen romántica, ha de comenzar a indagarse tan pronto como España vino a ser reconocida como un reino digno de figurar junto a Italia y Grecia, en el objetivo de ese trascendental capítulo de la educación del joven y del *amateur* que fue el *Grand Tour*, consubstancial al origen

del viaje romántico más generalmente considerado. La vigencia de los criterios con que desde entonces se estimó España, su paisaje y sus antigüedades, demuestra cómo las citadas categorías estéticas recalaban por evidente afinidad en la identidad mental y visual que Toledo poseía para el viajero. Basta comparar dos textos, distantes 85 años, para afirmar que en la imagen de esta ciudad se fueron haciendo residir los rasgos maestros que suscitaron a mediados del Setecientos, el interés del viaje a España. En el primero de ellos, publicado en 1749 por Udal ap Rhys como introducción a su itinerario español, se decía *«que no hay ningún País en Europa (excepto Grecia e Italia) que abunde tanto en Curiosidades, tanto del Arte como de la Naturaleza. España no es sólo un gran depósito de buenas pinturas; sino que la misma faz del País es rica, bella, y pintoresca más allá de la Imaginación. Es respetable, en el gran Número de sus Antiguas y Principales ciudades: Y es venerable, en los muchos y nobles Restos de Grandeza Romana, Gótica, y Arabe»*. Desde entonces, y aunque la afluencia de viajeros a la ciudad, de posición un tanto incómoda para aquéllos que cruzaban la península de Oeste a Este con parada obligada en la Corte, fué tímida en un principio, Toledo empezó a identificarse según los patrones de conocimiento puestos en práctica por el *Viaje Pintoresco*. Resultado de ello sería el segundo texto a comparar, procedente de la relación de viaje de un marino británico, Samuel Edward Cook, publicada en 1834, donde Toledo ya es caracterizada con muy similares criterios a los que informaban la declaración de intereses de Rhys:

«En este celebrado lugar, el admirador de la arquitectura encontrará especímenes de todas las edades y casi de cada estilo, Romano, Arabe, Medieval, Judío, Gótico, Clásico y Moderno. El amante de la Pintura, de la que es un amplio almacén; de la Escultura en todos sus ramos, en lo cual es todavía más rica; el especulador sobre las

causas de la decadencia y la ruina de la pasada majestad; el aficionado a lo pintoresco en el arte y en la naturaleza combinados; todos estos gustos pueden satisfacerse en este célebre asiento del arte y la antigua grandeza».

Cook alude sumariamente a los rasgos que, antes y después de 1834, dispusieron a Toledo en el punto de mira romántico: piedra de toque para la especulación sobre la decadencia de los Imperios, panóptico de la Historia a través de sus ruinas, Arte y Naturaleza combinados. Elementos de una estética que vino a resolver en lo pintoresco las contradicciones que, en el Siglo de las Luces, hacían del clasicismo un callejón sin salida: entre lo Bello y lo Sublime, entre el Arte y la Naturaleza, entre la Pintura y la Poesía.

Resolvió la tajante oposición entre lo Bello y lo Sublime, por cuanto con la *Belleza Pintoresca* describía William Gilpin en 1794 otro género de lo Bello que podía serlo sin dejar de ser Sublime, y sin dejar por tanto de suscitar las ideas de Grandeza, Infinitud, Vastedad... tal cual Edmund Burke en 1757 definía lo Sublime exclusivamente, con su efecto de Terror sobre la imaginación humana, algo que no podía decirse que fuera Bello, sino Sublime. Nada para él podría representar mejor tan alto concepto que los rudos e ignotos monumentos megalíticos, como los colosos de la Naturaleza, «*aquellas enormes masas rudas de piedra [que] fijan la atención por la inmensa fuerza que se ha necesitado para semejante obra... Rudeza [que] incrementa la causa de grandeza, mientras excluye la idea de arte e invención*». Una categoría ambigua, lo *Rudo Sublime*, pues siendo artificio, el cromlech representaba algo en sí más cercano a la Naturaleza y opuesto al arte. Las tensiones entre Arte y Naturaleza, como entre lo Bello y lo Sublime, caracterizaron el desarrollo de la teoría artística clasicista, por lo que una categoría interpuesta, lo pintoresco, serviría de puente y escape a la vez, hacia nuevos campos de visión.

Tan pronto como hoy consideramos que comenzaron a implantarse las bases del romanticismo, la contradicción se mostró con evidencia. En 1712 Joseph Addison advertía «*más grandiosidad y maestría en los broncos y desaliñados golpes de la naturaleza, que en los delicados toques y adornos del arte*», y antes que Burke frente a lo Sublime, constataba su presencia en el «*placentero género de horror*» que aquéllos causaban sobre la Imaginación. Para Addison, si el arte pudiese sublimar la Naturaleza, ello debería ser por el camino de la imitación, quizá tomándola en sus momentos estelares, como apuntaban las antiguas prescripciones de la Retórica: «*que el arte es perfecto cuando parece actuar como lo hace la Naturaleza, y ésta a su vez, alcanza el éxito cuando esconde dentro de sí al arte*». La total ocultación del

artificio, o la mimetización del arte en la naturaleza se tomaría como modo de resolver aquellas tensiones del pensamiento clásico. El debate de los arqueólogos sobre el coloreado en la estatuaría antigua era una muestra de ellas, pues la imitación debía ceñirse a los límites de una belleza ideal. En palabras de un jesuita español en 1789, Esteban de Arteaga, «*aumentar el placer en los objetos gustosos y disminuir el horror de los desapacibles*», no buscando la copia perfecta de la naturaleza, sino la imitación corregida por las reglas del Arte, sumamente ocupadas en limar asperezas a la percepción, los «*mil ascos si vieran a estas mismas estatuas pintadas de modo que escondiesen la blancura del mármol y ostentasen el color de los cuerpos humanos*». En positivo o en negativo, el debate se cernía sobre el cultivo de las emociones, mediante los efectos del arte y la naturaleza, dicotomía que se presentaba resuelta para quienes reconocían la continuidad de ambos en el jardín inglés, y en la práctica pintoresca.

En el ensayo sobre *El Viaje Pintoresco* Gilpin describe su objetivo, «*la belleza de todo género que tanto el arte como la naturaleza pueden producir*». «*Abrazar y combinar la naturaleza con el arte*», diría Jovellanos siguiendo su estela, con especial mención de los altos niveles de atención prestados por los viajeros ingleses al grabado, en el estudio de los monumentos y los paisajes visitados. Gilpin, además de proporcionar múltiples recetas sobre este particular al viajero pintoresco, caracterizaba su experiencia estética como algo muy cercano al raptó de lo sublime. Como el jardín inglés, el viaje en ocasiones se sobreponía a la razón, y apelaba al sentimiento:

«Somos más deleitados, cuando alguna gran escena, aunque quizás de incorrecta composición, se alza ante la mirada, nos conmueve más allá del pensamiento... y toda operación mental es suspendida. En esta pasión del intelecto; este delirio de locura, una entusiástica sensación lo cubre, previo a examen alguno por los medios del arte, antes que toda llamada al juicio. Más bien sentimos, que contemplamos».

Un efecto con que lo pintoresco, al igual que el agradable horror sucesivamente descrito por Addison y Burke, embargaba el pensamiento y dejaba libre juego a la imaginación. La nueva cercanía que Gilpin viene a caracterizar entre lo Pintoresco y lo Sublime encontraría su primer lazo de unión por el camino de los efectos y su afección al ánimo. Ausente la razón, suspendida toda operación mental, el genio se complace en la Melancolía, disposición del ánimo cuya nueva valoración, tras ser considerado como un problema patológico del temperamento, había sido aceptada desde que Agrippa de Nettesheim revirtiese en positivo la idea, y dispusiese la

Imaginación como reino de la Melancolía en el primer peldaño de la escala del conocimiento, en los albores de la Edad Moderna. Un *placer negativo* marcó en adelante la melancolía poética de los primeros románticos, un miltoniano «*luctuoso placer*», como «*triste lujo del pesar*», que parecía caracterizar Gilpin al ilustrar «*las vicisitudes de la vida mediante los principios del efecto pintoresco*», es decir de la efusión de la luz y la actividad de la sombra contrastadas, la irregularidad del terreno y la rugosidad de las superficies realzada o tamizada por aquéllas, y que completaba con el parecer expresado por Gray, «*los matices de la felicidad más claramente refulgen, / castigados por falsas tintas de dolor; / y, mezclados, forman en ingenioso debate, / la fuerza y la armonía de la vida*».

En 1837, Laure Saint-Martin Junot, Duquesa de Abrantes, publicaba sus recuerdos de una embajada en España en 1808. Reconocida su relación como un burdo plagio de la de Jean François Peyron, publicada en Ginebra en 1780, la superposición de ambos relatos puede servirnos para describir la evolución de estas ideas, cada vez más evidentes en la percepción de la ciudad de Toledo por los viajeros. Peyron había señalado la existencia en su paisaje, entremezclados con las rocas estériles, «*en el seno de los precipicios, [de] varios sitios fértiles y encantadores arroyos que brotan y serpentean entre el verdor*». Abrantes, tratando de componer un cuadro con sus palabras, pues no le era posible presentar a sus lectores los múltiples esbozos que decía haber dibujado *in situ*, nos habla de la intermisión del placer con el horror a la vista de la ciudad. La intermisión de las vicisitudes de la vida en los sentimientos, el placer mezclado con el displacer, como carácter de la disposición melancólica (utilizamos conscientemente el término «*intermisión*» en el sentido burkeano, cuando el filósofo atribuye un valor de contraste a las luces que centellean en un interior lóbrego y oscuro, como lo Sublime, y lo convierten en doblemente pavoroso, mas pavor que, entendido como actitud estética, puede transmutarse en deleite). Así la embajadora francesa advierte el valle de Toledo como variedad de la belleza pintoresca, en el seno del horror sublime:

«*El aspecto de Toledo es terrorífico. Los áridos roqueros que forman su base y estrechan el curso del Tajo son desnudos y erizados, y no ofrecen ninguna verdura, ni la menor sombra... Y sin embargo en el seno de esos horribles desiertos en apariencia, se encuentran retiros maravillosos, sombras frescas, arroyos claros, bellos árboles, una naturaleza pintoresca en fin, y verdaderamente novedosa de conocer. La primera vez que vi esos riscos, pues así se llama a esos retiros tan encantadores, creí que se me había pretendido, a*

grandes trazos, preparar una sorpresa en el seno de esos roqueros áridos».

Tal vez la duquesa hubiese leído el *Viaje a España del Caballero San Gervasio*, una novela en realidad, publicada en 1806, también asentada sobre la información que los Viajes a España habían rendido al mundo ilustrado durante el Setecientos. Su autor, Etienne de Lantier, califica la ciudad de Toledo como un paisaje propicio a la efusión del genio melancólico, personalizado en un artista que, preso por los celos y tras haber derrochado una fortuna, se acerca al borde del precipicio para lavar sus culpas en el Tajo. Paseando por sus orillas trata de calmar sus tribulaciones amorosas, y dibujando «*las ruinas de un acueducto antiguo*» (las aún visibles «*espantosas fábricas que fueron de tales acueductos*», diría Ponz en 1772), siente el deseo de arrojar desde las rocas. Tras su intento fallido, llamado por la voz de la conciencia que le recuerda el carácter egoísta de sus pasiones, todo queda como experiencia estética. Aquellos *deliciosos retiros* se ofrecen entonces como alternativa a la pasión melancólica del artista, a los celos y al suicidio. La Belleza descansa entre contraluces: «*Bueno, dijo ella [su amante], vuelve a coger tus pinceles, volvamos a la oscuridad, el gran brillo del sol deslumbre y fatigue tus ojos, una luz suave los descansa y regocije el alma. Sobre las colinas que dominan Toledo, están los cigarrales encantadores, donde las rocas y los bosques prestan su sombra a la noble indigencia y al infortunio; vamos a gozar allí de nosotros mismos, de nuestro amor, y de la calma de la soledad*». Esta *gilpiniana* ilustración de las vicisitudes de la vida por los principios del efecto pintoresco, se sobrepone a una consideración, claramente revelada en Abrantes, del arte y la naturaleza combinados, de la mimetización del artificio en el paisaje, por medio del cual creería que se le «*había pretendido preparar una sorpresa*» en los estériles roqueros de Toledo. También Gray, en el fragmento citado, apuntaba al artificio en las «*falsas tintas de dolor*» que realizaban su luctuosa alegría en la Melancolía.

Mucho más tarde, en 1859, un antiguo farmacéutico del ejército napoleónico evocaba los recuerdos de la ciudad nuevamente visitada, demostrando la larga ascendencia que lo pintoresco había tenido como solución de las tensiones entre arte y naturaleza, al especular sobre su impresión del origen artificioso del valle de Toledo. Creía advertirlo en la caída perpendicular de los precipicios, los desplazamientos de las rocas, y como Burke un siglo antes frente a los monumentos megalíticos presentase sólo como aparente la exclusión del artificio, se atrevía a sospechar que tras la apariencia se encontraba oculta la mano del hombre: «*la garganta por la que ahora pasa el Tajo, puede haber sido artificial, y sin duda, la configuración de esta parte de la montaña se prestaba a ello*». Podemos

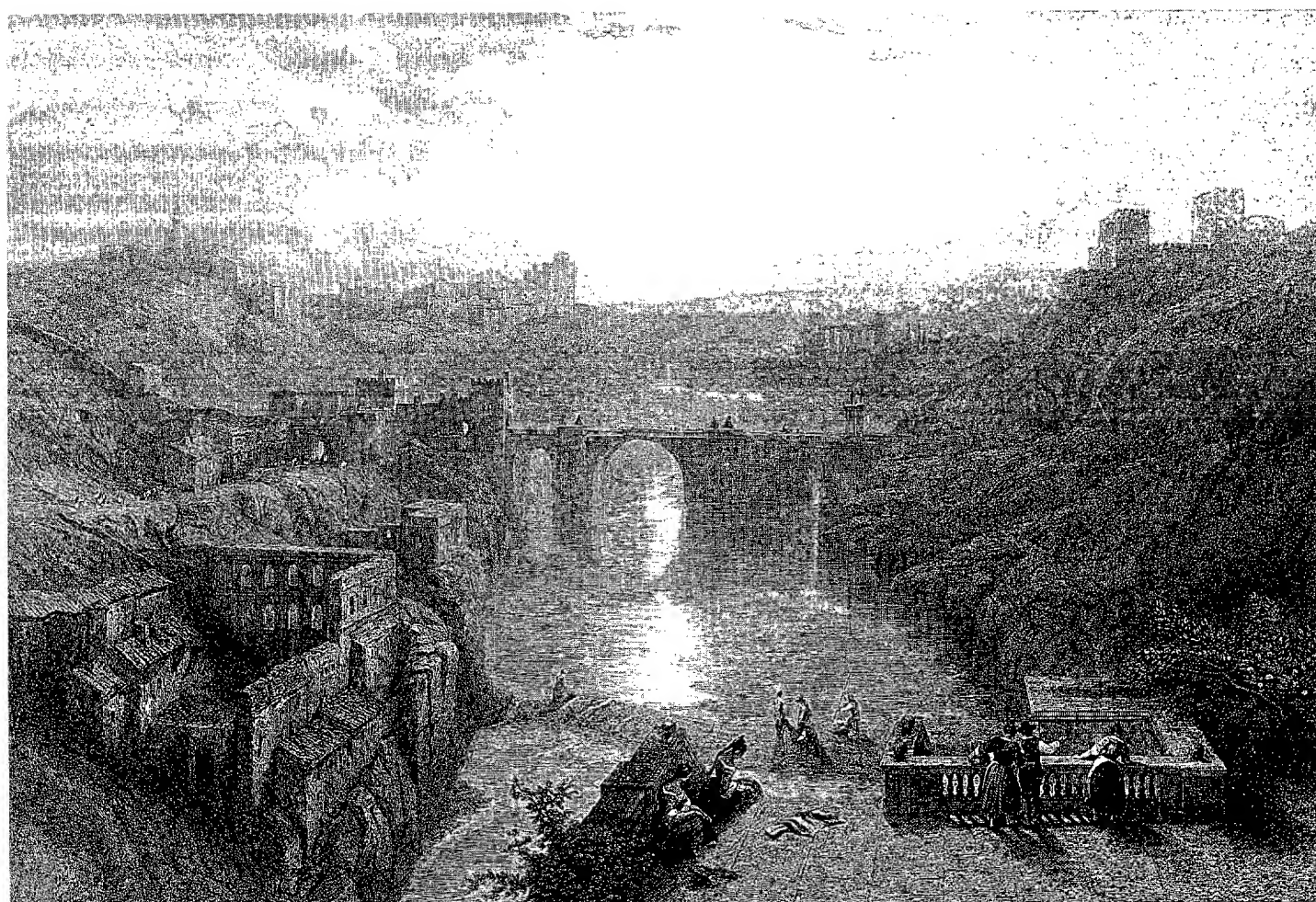
cotejar la identidad de sus ideas con la misma forma de atención que Lantier prestase al paisaje como proveedor de emociones, para quien «*el aspecto de una naturaleza riente regocija el alma, pero no la conmueve, no le produce una impresión tan profunda como la vista de un horror bello*». Para Fée, el paisaje de Toledo no era «*de ese pintoresco riente o incluso majestuoso, que encanta y seduce con la mirada, sino de ese pintoresco severo... con sus formas rudas más que indigentes y serio, más que triste... Un paisajista podría sin dificultad encontrar allí verdaderas bellezas e ilustrarse trasladándolas al lienzo*». De uno u otro modo, las categorías de lo Bello, lo Pintoresco y lo Sublime, alcanzan la percepción del ex-militar francés, y su polémica posición ante la confusión del arte y la naturaleza, nos indica a un aspecto de lo pintoresco que desde antiguo se encontraba en el origen de esta estética: el gusto por las ruinas.

Señor del Tiempo, de las catástrofes y las ruinas, un anciano alado que roe la belleza, Saturno poseía desde el neoplatonismo renacentista un inequívoco ascendente sobre el temperamento melancólico. Su afección al genio se producía precisamente en aquel primer peldaño de la escala del conocimiento que era la Imaginación. Iconológicamente se asociaba con el reloj de arena, la arquitectura y las artes geométricas, y su reino era de paisajes escarpados, rocosos y pelados, sin otro adorno que algún árbol seco o tosca arquitectura. En este sentido, la iconología saturniana anunciaba desde el siglo XVI algunos de los aspectos del pensamiento orgánico del XVIII. La ruina adquiría entonces una suerte de disposición transitoria entre el artificio y la naturaleza, cuando los monumentos del arte y los monumentos de la naturaleza vinieron a contemplarse bajo la perspectiva de una sola sensibilidad universal. Si en 1684 Burnet contemplaba «*los Montes de la Tierra [como] masas de escombros y cascotes rotos... que muestran la magnificencia de la Naturaleza*», un siglo después Goethe caracterizaba los valles sicilianos como ruinas de la Antigüedad geológica —tratando de formarse, «*por entre las ruinas, una idea de aquellas siempre clásicas alturas de la Antigüedad*». En las ruinas se subrayaba la identidad del arte y la naturaleza, por medio de la mutua ocultación y la propia consunción del artificio. Sus asociaciones mentales, cuando en 1794 Uvedale Price las definió como síntomas del efecto pintoresco, eran notas asimismo de lo Sublime: la vejez y el tiempo. Su convergencia con la Naturaleza era a la vez conceptual y pictórica, y la práctica pintoresca lo había advertido antes de que se estatuyese en la teoría. La reflexión en el espejo, un instrumento que en la mano del artista afianzó los usos pintorescos, trasladaba a la ruina los caracteres visuales de la naturaleza. Gilpin, que usó de estos espejos de azogue negro, nos habla de las ruinas como uno de los placeres del viajero pintoresco: «*están consagradas por el tiempo, y así*

merecen la veneración que tributamos a las obras de la Naturaleza».

Si las ruinas del arte y las ruinas de la naturaleza venían a converger en lo pintoresco, también proporcionaron materia para la reflexión moral, como imágenes del *memento mori* y la Melancolía. Ante ellas, el viajero experimentaba *sentimientos que debían ser explicados*, a la vez que transportaban su imaginación hacia edades ignotas, como recuerdos, en algunos lugares omnipresentes, de la decadencia impresa por el tiempo sobre los testigos de la vanidad humana y de la antigua grandeza. Esta necesidad de la reflexión y su explicación, confirmó también una nueva identidad de las dos «*artes hermanas*» abruptamente separadas por la disputa neoclásica: la pintura y la poesía. Los libros de viaje fundieron paulatinamente imágenes y palabras. Frecuentemente ilustrados, los grabados acudían en auxilio del texto y afirmaban sus descripciones en la imaginación del lector. «*El arte de esbozar —decía Gilpin— es al viajero pintoresco, lo que el arte de escribir es al erudito. Cada uno es igualmente necesario para fijar y comunicar sus respectivas ideas*». Ahondando en esta identidad, fue sobre el paisaje donde se tejió la renovada alianza de la pluma y el pincel, del sentimiento y la imaginación. Las líneas del paisaje en el papel, se pensaron como una caligrafía inspirada por la Naturaleza en la imaginación del artista. Pintura y escritura nunca fueron tan íntimamente cercanas.

De hecho, la palabra *Romantick* había comenzado a usarse ya en la Inglaterra del XVII como sinónimo de *novelesco*, y de modo casi inmediato se transfirió a la calificación del paisaje. En 1705, Addison la empleaba como atributo de escenarios agrestes y solitarios dispuestos para *Narraciones Quiméricas*, y abarcando ambos conceptos en 1755, la definición que de ella hacía Samuel Johnson, ambiguo consumidor y detractor de novelas góticas, era la de «*algo que recuerda los cuentos o romances; extraño; improbable; falso; fantástico, lleno de paisajes naturales*». Aunque entendida como *novelesco*, la palabra *romántico* pudiera ser epíteto de algo absurdo e increíble, el creciente amor por «*los aspectos salvajes y melancólicos de la naturaleza*», dispuso el concepto para su empleo en abundancia por la literatura artística del Setecientos, a la par que lo *pintoresco*. En pintura, los paisajes de los maestros del siglo precedente se reconocieron según esta categoría, y frente a los *lugares árcades* de Poussin y Claude, los *lugares románticos* al estilo de Salvator Rosa, de furibundas y tempestuosas visiones adquirieron una propia entidad crítica. El mismo Rosa describió en 1662 su innata tendencia a lo «*pintoresco [en el paisaje por su] mezcla de lo horrendo y agradable, de lo plano y lo escarpado, que no se desearía mejor fiesta para los ojos*». Así *romántico*, *pintoresco*, y «*como un Salvator Rosa*» devinieron expresiones sinónimas. En 1763 un viajero británico, Edward Clarke,



El puente de Toledo. Grabado de David Robert, en Royal Gallery of Art, 1854.

efectuaba según lo dicho el primer reconocimiento del paisaje de Toledo como lugar romántico:

«el río corre a través de un rudo e inhóspito desierto: sus recodos cerca de la ciudad de Toledo son bellos; y donde el río pasa entre las rocas sobre las cuales se levanta la ciudad, esos aledaños, con el puente y la puerta de la ciudad, todos juntos forman tal vista, como en la que la imaginación salvaje del extravagante Salvator Rosa se había deleitado».

Llegando a Toledo, la literatura viajera usaría esta expresión recurrentemente a lo largo del XIX. En 1831 Richard Ford caracterizaba aquí «un paisaje hecho a la medida de Salvator Rosa», y en 1842 Patricio de Escosura contemplaría los contornos toledanos, desde su exilio parisino, cual «fragoso laberinto de intrincadas breñas, que se prestan tanto a un cuadro en el estilo de los de Salvator Rosa». Aún en 1868 la *Guía de España y Portugal* de Henry O'Shea mantendría tal analogía de la ciudad, cuyos «desmoronados palacios y dilapidados muros, están tan pintorescamente agrupados..., que parece como si a algún gran pintor, digamos Salvator Rosa o

Turner, le hubiera sido permitido realizar aquí la idea de las ruinas».

Sería en 1770 cuando Joseph Baretti imprimiese por vez primera la palabra *romántico* al describir el paisaje de Toledo, reconociendo el ascendente que sobre su propia visión tuvo la archiconocida *Relación del Viaje a España*, realizado por la Condesa d'Aulnoy en 1679. Sobre ella se construyeron no pocas visiones de España en el XVIII, la primera de ellas, el citado *Account* de Rhys, contenía numerosas ideas fusiladas de la Condesa, la verosimilitud de cuyo viaje hoy también se encuentra discutida. En cualquier caso, como Baretti, Richard Twiss reconocería en él «un romántico libro». Asomado a una ventana del Alcázar semiarruinado tras la guerra de Sucesión, Baretti contemplaba «la vasta perspectiva de un país no muy fértil, como principalmente compuesto de rocas, que sin embargo proporcionan un golpe de vista muy romántico». Y siguiendo con este juego de precedencias, especulaba si no estaría en el mismo lugar donde d'Aulnoy observase también dicho paisaje, desde el Alcázar entonces íntegro, «construido sobre una roca de prodigiosa altura, y desde allí la vista es maravillosa».

Como la misma palabra, la consideración de la ciudad se mostró ambivalente. Volviendo la vista al abigarrado

casarío, entonces coronado por muchas más torres y cúpulas que en la actualidad, en lo alto de «una península pedregosa», Henry Swimburne descubría en 1774 una ciudad «sumamente mal construida, pobre y fea». Poco antes, en 1772, Antonio Ponz daba comienzo en Toledo al primer gran viaje de la Ilustración española, plasmando de la ciudad una visión traspasada de criterios clasicistas, y aunque reconociendo el origen árabe para su fisonomía urbana, el autor no podía menos que lamentar su fealdad y sus angosturas. Ponz fue un trascendental precedente para los siguientes viajeros, les nutrió de noticias y criterios, del mismo modo que en ocasiones también fue interpretado según claves no conectadas con la ortodoxia clasicista. En 1806 proporcionó a Alexandre de Laborde una visión concomitante con su propio y confeso objetivo, de extender a España un Imperio bajo la égida de la Razón, contra lo cual Toledo venía a observarse como «una de las ciudades cuyo aspecto es de lo más repugnante, y cuyo interior es de lo más desagradable». En 1763 Clarke había reparado en los valores esencialmente pintorescos de su entramado urbano, en una aproximación tipológica que venía a reunirla con Segovia, «pues tienen algún parecido en común, y pueden servir como compañeras, cual dos pinturas, una para la otra». (algo que haría práctico mucho después Fernando Brambilla, al realizar sendos grabados calcográficos, vistas de Toledo, dibujada en 1801, y Segovia, precozmente románticas para España). Pero Ponz insistía en la fealdad que el paisaje añadía a la confusa imagen, «rodeada de montes pelones, que son causa, por su aridez, de que Toledo no tenga mejor vista, porque no hay duda de que los árboles y la frondosidad en la cercanía de las ciudades doblan su majestad». Despojadas aquellas colinas de la gracia que una vegetación rampante le hubiera otorgado, Laborde las señalaba «áridas, sin árboles, de un aspecto triste y monótono». Los dibujantes que le acompañaban en su viaje, verían no obstante con otro tipo de intereses la profunda garganta que el Tajo formaba a su paso por la ciudad: imagen precipitada en el abismo, tomada desde el castillo de San Cervantes, y dibujada por Vauzelle. Tal vez la verdura que tanto se prodigaba en los jardines se encontraba ausente, pero aquel monte de ruinas poseía la sugestión de lo *Rudo Sublime*.

Hubo, por supuesto, otras lecturas de Ponz en clave romántica. Peyron lo reconoció como fuente de primera mano, y describiendo un país recortado por la ruina se permitía interpretar el sentimiento encerrado en sus palabras, cuyo principal carácter sería el de un anticuario empeñado en una obra de regeneración: «¡cuántas veces no habrá debido gemir contemplando aquellos tesoros ocultos!». Melancolía, pues, también nacida de la contemplación de tanta riqueza improductiva, que hasta en 1830 Henry David Inglis advertía visitando el Tesoro de la Catedral de Toledo, «un melancólico derroche de

riqueza», contra un fondo de general ruina ofrecido por el país y la ciudad misma. Ponz recordaba en su carta sexta la creencia de un habitante de Toledo, en la existencia en ella de *varios millares de columnas*, como prueba de «antigua grandeza» lamentándose porque ya no se prodigasen tales ornamentos en la arquitectura. De expresar la durabilidad y la fuerza, según la consideración modal y alegórica que de ella había efectuado el clasicismo, la columna también significaba desde la perspectiva del culto a las ruinas, una alegoría de la Vanidad. Si el barroco la había introducido convencionalmente en la retratística de aparato como emblema de poder, Melancolía, o más románticamente *Meditazione della Morte*, apoyaba sus brazos sobre la rota columna del poder caído. En 1784 el Conde de Volney llegaba ante la fantasmal Palmira, en el desierto sirio, exaltado el corazón por «el más pasmoso espectáculo de ruinas: innumerable muchedumbre de columnas... Sentéme sobre un tronco de columna, y apoyado el codo en la rodilla, reclinada en la mano la cabeza... me entregué a una profunda contemplación». Los viajeros que llegaron a Toledo ya con Ponz en su equipaje repararían a menudo en este detalle, como Joseph Townsend en 1787, entendiéndolo como una alegoría de *Vanitas*, «cada calle conserva algún signo que recuerda a los habitantes lo que la ciudad ha sido. Creerían ver varios miles de columnas rotas, sobre las cuales estarían profundamente grabadas estas palabras: SIC TRANSIT». Ciertamente es que la Vega llevaba siglos proporcionando a los toledanos grandes cantidades de cipos sepulcrales árabes, aprovechados para toda clase de edificaciones en la ciudad, y que por entonces algunos ejemplares entraron a formar parte del gabinete de antigüedades del Cardenal Lorenzana (otros hoy todavía pueden verse mancillados, sirviendo de asiento a turistas y vendedores de damasquino), pero los viajeros anotarían mejor el símbolo que Ponz les había proporcionado, como Laborde en sus comentarios a las estampas del *Voyage*: «sus calles son estrechas y tortuosas, y no hay más que innumerables columnas por todas partes, que recuerdan lo que Toledo fué en otro tiempo».

Miles de «viajeros» militarmente pertrechados se abatieron sobre España en 1808. Numerosos artilleros dados al dibujo topográfico, como los lugartenientes Smith o Edridge, el coronel Harding, el marino Locker, nutrieron posteriores series grabadas, cuyas propias o de otros artistas como David Roberts. Otros, como el general Lejeune, pintor además de coleccionista, Soult o Sebastiani, encontraron la ocasión de hacerse con importantes lotes de cuadros españoles. Pero mayormente fueron sus recuerdos, dados a la imprenta tras el conflicto, sobre los que se materializó una imagen romántica de España perfectamente reconocible. En 1828 un *aide-major* de Soult, Sebastien Blaze, rememoraba sus paseos de 1812 por «las poéticas orillas del Tajo», las cuales «nos

suscitaron gloriosos recuerdos y las hazañas de los héroes que liberaron su patria de la dominación de los moros», en tanto que rendía su imaginación al poder de la asociación de ideas ante alguno de sus monumentos, que podría «congregar a toda una academia de románticos». Las penalidades bélicas no impidieron a estos militares abandonarse en ocasiones a la imaginación, y hasta ejercitar el criticismo ante la ciudad. Lord Thomas Blayney, de paso por Toledo como prisionero de los franceses, contemplaba en 1810 una amable imagen de la realidad social española en los frescos, ya muy deteriorados, de Francisco Bayeu en el claustro catedralicio. En 1814 Joseph Moyle Sherer se encontraba dispuesto para recibir el mensaje evocado por las antiguas murallas: «¡Qué vuelo para la imaginación! ¡Viajar hacia atrás, para conjurar las varias escenas celebradas en la ciudad, y ver a los soberanos, guerreros y prelados, cuyo polvo de desmoronamiento duerme bajo nuestros pies, pasar en galería ante nosotros!». La imaginación romántica será muy receptiva en adelante para estas visiones que parecían emanar de las ruinas de Toledo. Se trataba de revivir el pasado a través del presente —una fantasmagoría de recuerdos «cuando las sombras del crepúsculo, borrando gradualmente los detalles, acaban por confundir los objetos y las distancias», diría muy posteriormente, en 1853 José María Quadrado, cuando los españoles habían retomado en buena parte ya elaborado el modelo romántico. Fantasmagoría cuyo correlato podría advertirse en la, tan popular en el XIX, celebración de *cabalgatas históricas*, pero que en primera instancia se presentó como respuesta a la cuestión planteada por las ruinas al viajero: «Ubi Sunt?».

La pasión irrefrenable y el pavor gótico, tan comunes a los usos literarios del Setecientos «*this wild strain of Imagination*», en palabras de Samuel Johnson precisaba entonces apaciguarse con visiones de *lo sobrenatural explicado*, o por expresarnos más claramente, con *manifestaciones naturales de lo sobrenatural*. Así se vinieron a estimar los contenidos de verdad entrevistos en la superstición y las creencias de un país que subvenía con ello su carencia de conciencia histórica. Southey, Irving y Scott no pudieron resistirse al poder sugestivo de *La Torre Encantada* de Toledo. Tratábase de una ensoñada *visión telescópica* del pasado, como emanada de la consideración del presente, de la imagen contemporánea ubicada en los primeros planos, invitando a pasar de los niveles inmediatos de la percepción a una melancólica lejanía, algo que Gilpin hubiera identificado en *lo pintoresco*, en la determinación que el *foreground* imprimía sobre el *background* de sus composiciones. Dando el presente las claves materiales de la evocación, la imaginación se asentaría sobre bases «razonables», adquiriendo así un carácter de fuente del conocimiento: lo *sobrenatural* podría explicarse con estos presupuestos.

Sería una melancólica recuperación del pasado, como proyección factual de una antigüedad, cual paraíso perdido, que los románticos hicieron residir en la Edad Media, con las ruinas como precipitador de la fantasía: algo especialmente sugestivo cuando se viajaba por España donde, ausente el gusto clásico que se respiraba por todas partes en Italia, «*los antiguos son los moros* — diría Astolphe de Custine en 1831— ...*viendo las obras de los árabes todavía en pie, uno cree que la caballería va a renacer*». La caída de las sombras permitía a Charles Didier este viaje fáctico en 1836; disueltas las mundanas celebraciones con fuegos de artificio ante la Catedral, la noche le proporcionaba la consumación de su anhelo: «*sólo entonces encontré la Toledo que venía buscando, la Toledo de la Edad Media*». Visiones contemporáneas que conducían a la melancolía por su sentido contraste con los monumentos antiguos. En 1828, como corolario contradictorio de la misma idea, a Alexander Slidell Mackenzie le sería difícil este traslado, a pesar del magnífico escenario para ello dispuesto; ardua tarea la de recomponer la imagen del «*guerrero armado de los tiempos de la caballería*» a partir del clérigo que encontraba por las calles, «*dressed in their unmanly garb, and moving onward with slow and solemn composure*». También por entonces recogería David Wilkie el material para *A Scene at Toledo*, la ardiente, diríase apasionada, confesión del joven monje al más anciano en un levemente esbozado interior conventual, a cuyos pies se disponen los emblemas asociados a la tradicional iconografía de Melancolía: la esfera, el reloj de arena, los libros abandonados.

Las descripciones de Toledo como una melancólica ruina habían calado hondo en la imaginación del público europeo, pero la realidad podría en adelante superar la misma imagen así creada, hasta el punto que esta disposición condicionaría los primeros intentos de aproximación al conocimiento de la ciudad, efectuados por los románticos españoles. Desde 1836, Nicolás Magán hubo de vagar por extensiones de escombros para recuperar algo de su degradada memoria, confundida entre los cascotes en que sepulcros, altares, claustros, caían al ritmo marcado por las reformas liberales. Y en 1845 José Amador de los Ríos saludaba a la ciudad cual si fuera una afligida anciana cubierta de los harapos que fueron ricos vestidos, como Dama Melancolía, «*llorando amargos desdenes y lamentando tu ruina*», para pasar seguido a constatar lo que quedaba de sus innumerables monumentos y obras de arte. Antes de que esto ocurriese, los viajeros ya habían señalado la omnipresente alegoría sobre las ruinas del tiempo y de la reciente guerra. Estando aún por venir la gran exclaustación, en 1830 Inglis era el pasivo receptor de la imagen contemplada desde el puente de Alcántara, como una representación inopinada, compuesta por sí misma:

«Es imposible andar un paso en Toledo, o volver la mirada en cualquier dirección, sin percibir los restos de una anterior grandeza, y las pruebas de la presente decadencia: ruinas que están por donde se mire Magnificencia pasada y pobreza presente están por todas partes escritas bajo un centenar de formas, y en legibles caracteres Todo esto, aunque ofrece a la imaginación un ejemplo imponente del “Sic Transit Gloria Mundi”, da a Toledo mucho de este peculiar interés que ofrece a la mirada del extranjero...»

Cuando en 1837 el *Tourist's Annual* se despedía desde Toledo de sus lectores hasta el siguiente año, lo hacía con la promesa de nuevos esbozos de David Roberts sobre España, un país que ofrecía *«estupendos ejemplos del genio..., en aquellas espléndidas ruinas del arte que tan poderosamente apelan a la imaginación, mientras rinden la mirada, magníficas memorias de grandes dinastías desaparecidas»*. Promesa en la que advertimos la existencia de una demanda pública, a la cual los diseños de Roberts daban cumplida satisfacción. Este pintor había viajado por España en 1833, y a pesar de su deseo no llegó a visitar Toledo. Su viaje terminaría abruptamente en Sevilla, al declararse el cólera y regresar a Inglaterra antes que la cuarentena se lo impidiera. En cambio grabaría para el anuario turístico una imagen de la ciudad que quedaría por decenios en la memoria de los sucesivos viajeros, y sin mucho tardar, en 1841 daría lugar a un lienzo encargado por la reina Victoria al artista, *The Bridge of Toledo*, que se exhibiría en la Royal Academy ese mismo año. Este sería a su vez grabado en 1854 por Edward Goodall, mas para entonces la primera versión publicada en el anuario de 1837 ya habría sido objeto de múltiples reinterpretaciones, en el *Semanario Pintoresco* y otras revistas de Madrid, por Mellado en sus *Recuerdos de un viaje por España*, en París por las *Excursions en Espagne* de Magnien, *L'Espagne Pittoresque* de Cuendias, etc. Pero lo más sorprendente es que tan larga descendencia se basaba en una visión de la imaginación y de la fama de la ciudad, más que en la experiencia directa del autor ante el *«oscuro rango romántico de las montañas de Toledo»* y su *«irregular y pintoresca línea de edificaciones»*, por usar las palabras de Inglis. El mismo Roberts anotó en un catálogo de venta de sus obras, donde aparecía otra versión más de su famosa composición, estar en deuda con Edmund Head, diplomático, *connoisseur* y dibujante, por los esbozos sobre los que la había realizado. El texto de Inglis, que también sería objeto de descarado plagio en 1834 por una anónima relación de viaje —reiterando la citada descripción de Toledo, *«past magnificence, my dear, and present poverty, ...ruins in every direction»*, como respuesta de un padre a las insistentes preguntas de su hijita sobre la ciudad—, pudo asimismo informar a

Roberts sobre el carácter a imprimir en la estampa, de una crepuscular melancolía que se cierne sobre la quebrada línea del puente, los volúmenes prismáticos de las puertas y el castillo, las rudas y hasta dramáticas ruinas del artificio de Juanelo, y la ocasional mansedumbre del río represado, cuyo silencio provee de inquietantes presagios a la escena, parajes que en 1831 había descrito Custine, donde *«el paseante se complace en la pereza del pensamiento y en la actividad de la imaginación»*.

Thomas Roscoe, autor de los textos que acompañaron en el anuario la estampa de Roberts, sí que visitó Toledo en 1835, y aunque en sus consideraciones sobre la catedral y otros de sus monumentos hallamos evidentes huellas de Ponz y de Laborde, su valoración del paisaje se encontraba convenientemente romantizada como para servir de alimento a la imaginación del artista. Al contemplar la ciudad, bajo un *«oscuro palio»* de *«pesadas nubes, repletas de lluvia y dispuestas a estallar, suspendidas sobre las montañas»*, Roscoe demostraba la vigencia de las prescripciones gilpinianas que señalaban el mayor placer del viaje, *«cuando una escena de grandeza inesperada se abre a la mirada, acompañada de alguna circunstancia accidental de la atmósfera, que armoniza con ella y le da el doble de su valor»*. El infructuoso paisaje apelaba al sentimiento y proveía a la imaginación de asociaciones mentales con análogos lugares románticos, el entendimiento parecía quedar suspendido de la fantasía, de modo que Roscoe no podía explicarse racionalmente estas afecciones, y como lo Sublime, quedaba impreso indeleblemente en la memoria:

«Los paisajes más deliciosos no son siempre los que más poderosamente golpean a la fantasía. Es verdaderamente difícil, frecuentemente, penetrar en la raíz de nuestras emociones, y ver por qué ciertas combinaciones de objetos son preferidas a otras, más admirables, quizás, y calculadas para configurar una imagen superior... La total ausencia de árboles sobre los cerros, su severa pobreza, sus escarpadas y desapacibles paredes, enaltecían el efecto del conjunto, e indudablemente, durante todos mis viajes por España, no hay ningún día al que mi fantasía más frecuentemente vuelva, ni con más deleite, que aquel en que, silencioso y pensativo, bajaba yo hacia la Vega de Toledo».

En la estampa de Roberts, algunos toledanos contemplan el río, el puente y las antiguas puertas de Toledo desde un imaginario mirador que se abre sobre la escena; dos manolas se sientan meditabundas en cuclillas al cobijo de un muro, mientras extrañas ruinas se desvanecen en la lejanía. Uno no puede evitar el consignar

aquí la emoción con que Chateaubriand evocaba una imagen análoga, contemplada a su llegada a la Ciudad Eterna: «*habiendo llegado a la hora del ocaso, he hallado a toda la población que salía a pasear a la Arabia Desierta, a la puerta de Roma; ¡qué ciudad! ¡qué recuerdos!*». También los toledanos salieron a la puerta de su ciudad para contemplar el espectáculo anunciado por el municipio en febrero de 1868, la voladura de las ruinas del Artificio de Juanelo, que el alcalde se encargaría de ejecutar personalmente. Poco después, en 1870, las sugestivas edificaciones que formaban la plaza de armas y puerta de Alcántara, eran abatidas bajo la acusación de carecer de suficiente mérito para entorpecer el tráfico con su ruinosa existencia. Del *arte y la naturaleza combinados* que hacía de los paisajes de Toledo un severo pero inolvidable jardín, sólo queda la memoria en las emotivas páginas y estampas de viaje. Las otrora *poéticas orillas del Tajo* hoy se han convertido en graveras e incontrolados

basureros —la Peraleda, el Badén—; bellamente hoscas montuosidades se han allanado para dar paso a costosas carreteras, cuando no se pretende degradarlas con exhibiciones turísticas del peor gusto; se han profanado sepulcros para elevar alguna espantosa mole de hormigón en la vega..., gloriosas anotaciones que capitalistas y especuladores ostentarán con orgullo en sus cuentas de resultados, confundidos entre la *grandeza* y la *enormidad* de Toledo. Nosotros, como aquellos románticos nos enseñaron, seguiremos contemplándola con los ojos de la imaginación.

(*) El presente artículo es un resumen, realizado por el autor, del libro *La ciudad de la melancolía. Sobre el origen de la imagen romántica de Toledo*, que ha obtenido el premio de «Temas Toledanos» San Ildefonso, otorgado por el Excmo. Ayuntamiento de Toledo. Dada su extensión, nos hemos visto obligados a prescindir de las Notas a pie de página. Remitimos al lector/a que quiera profundizar en el contenido de este trabajo al libro antes mencionado, editado también por el Ayuntamiento toledano.



Toledo, 1852.